

De Diderot a Freud: o tear como metáfora e modelo

Michel Delon¹

Universidade de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

Tradução

Maria das Graças de Souza (USP)

RESUMO

Diderot escreve, na *Encyclopédia*, um longo verbete, “Tear de meias”, no qual compara o tear a um raciocínio cuja conclusão seria o têxtil. Ele retoma esta comparação na *Refutação de Helvétius*: ali, é o próprio Leibniz que se torna uma máquina de reflexão, similar ao “tear de meias”. A opção materialista do homem máquina retoma uma tradição que assimila o texto ao tecido. Encontramos a mesma imagem no Fausto de Goethe, que é citado por Freud em *A interpretação dos sonhos*, e na novela de Henry James *O motivo no tapete*. A invenção é sempre cruzamento, tecelagem e mestiçagem, numa interação entre criação técnica e representação da atividade intelectual. O sistema de programação dos teares foi posteriormente adaptado às primeiras máquinas analíticas, ancestrais de nossos computadores atuais. A *Encyclopédia* teorizou esta interação, reabilitando os teares e concebendo o pensamento como um trabalho.

PALAVRAS-CHAVE

Texto; tear; metáfora; modelo.

ABSTRACT

Diderot writes, in the *Encyclopedia*, a long entry, “Stockings loom”, in which he compares the loom to a reasoning whose conclusion would be the textile. He resumes this comparison in the *Refutation of Helvetius*: there, Leibniz himself becomes a reflection machine, similar to the “stockings loom”. The materialistic option of the machine-man resumes a tradition that assimilates text and weaving. We find the same image in Goethe’s *Faust*, cited by Freud in the *Interpretation of dreams*, and Henry James’ novel *The figure in the carpet*. Invention is always a crisscrossing, a weaving, and a miscegenation, in an interaction between technical creation and representation of the intellectual activity. The programming system of the looms was later adapted to the first analytical machines, ancestors to our current computers. The *Encyclopedia* theorized this interaction, rehabilitating the loom and conceiving thought as a work.

KEY WORDS

Text; loom; weaving; metaphor; model.

¹ Conferência pronunciada no Departamento de Filosofia em 6 de setembro de 2017 por ocasião do I Congresso da ABES 18 – “As Luzes e o Brasil”.

A *Enciclopédia*, dirigida por Diderot e D’Alembert, é um *Dicionário razoado das ciências, das artes e ofícios*, que associa trabalhos abstratos às habilidades técnicas. Ela recusa a antiga hierarquia entre as artes liberais e os ofícios manuais. Um dos verbetes emblemáticos de tal ambição é consagrado por Diderot ao “Tear de meias”² (Diderot; D’Alembert, 1751, t. II, p. 98): parte de nossa vestimenta que serve para cobrir as pernas, a meia é feita de lã, de couro, de tela, tecido, seda, de mistura de seda; é tricotada com agulhas ou no tear. O filósofo não despreza a descrição mais minuciosamente técnica de um tear de meias. A palavra meia (*bas*) joga com a oposição entre o alto e o baixo, o nobre, o ignóbil. O desenvolvimento do verbete se articula sobre as ilustrações que mostram o tear. Ele parte de um paradoxo: a peça de vestimenta aparentemente mais simples deu origem à máquina mais complexa. “O tear de fazer meias é uma das máquinas mais complexas e mais consequentes que temos”. Esta complicação precisa de quinze páginas da *Enciclopédia* em duas colunas, ou seja, bem mais do que certos verbetes consagrados a categorias sutis de teologia ou a conceitos essenciais da filosofia.

A máquina de fazer meias é construída como o mais abstrato raciocínio.

Pode-se considerá-la como um só e único raciocínio, cuja conclusão é a fabricação da obra; por isso, reina entre suas partes uma tão grande dependência, que tirar uma só delas ou alterar a forma daquelas que se julga menos importantes é prejudicar o mecanismo inteiro. (*Idem*)

Segundo um bom método cartesiano, o problema deve ser dividido em elementos simples, a fim de chegar a “ideias claras e distintas”. O tear de meias é, pois, decomposto em uma série de conjuntos cuja descrição traz vários corolários e cujo funcionamento supõe uma série de *operações*: são conjuntos e operações que podem ser mostrados nas ilustrações. A comparação entre a máquina e o raciocínio supõe uma perfeição lógica: “ela saiu das mãos de seu inventor *quase* no estado de perfeição em que a vemos; e como esta circunstância deve fazer aumentar a admiração, preferi o tear tal como ele era antigamente, em vez do tear que temos, cuidando somente de indicar suas pequenas diferenças à medida em que elas se apresentassem”. Eu sublinho isto: O filósofo empirista, que crê na gênese sensorial das ideias mais do que nas ideias inatas, é tentado a fazer surgir uma máquina ideal do cérebro de seu criador; o filósofo materialista e ateu compara, como Claude Perrault, esta produção do saber humano “à mais excelente máquina que Deus fez”; ele negligencia momentaneamente que o tear foi objeto de aperfeiçoamentos progressivos. A máquina teria

² O verbete é o único do qual possuímos um manuscrito. Ver Proust, *Diderot et l’Encyclopédie*, p. 215. Eu propus um paralelo entre Rousseau e Diderot confrontados com o tear em *Diderot, le cul par dessus tête*, p. 200-202. Ver igualmente, na edição brasileira da *Enciclopédia*, o volume 6 (“Metafísica”).

sido imediatamente *quase* perfeita³. Pequenas diferenças distinguem, contudo, o tear antigo do novo. “As diferenças entre o antigo tear e o novo são muito pequenas; elas aumentam ainda mais a honra do inventor: pois se observará que se este tear devesse ser feito por seres infalíveis em suas medidas e operados por seres infalíveis em seus movimentos, era preciso deixá-lo tal como era. Pelas mudanças que foram feitas, apenas se facilitou a comodidade para manejar e atingir na prática esta precisão geométrica que a máquina já tinha no espírito de seu inventor”. Diderot concilia a perfeição lógica e a hesitação de aproximações sucessivas, o mecanismo ideal e a imperfeição dos corpos humanos. Ele desliza da objetividade de uma descrição técnica à subjetividade de um texto escrito na primeira pessoa. Assim, como pedia Jacques Proust há quarenta anos, deve-se considerar a *Enciclopédia* “não mais como uma coleção de documentos, mas como um conjunto de textos” (Proust, 1977, p. 250) que devemos aprender a ler. Não mais como um testemunho voltado para o passado, mas como um trabalho aberto para o futuro. Não mais como um sistema fechado, mas como uma aventura da escrita.

O tear é valorizado e esclarecido por sua comparação com o raciocínio lógico. Alguns anos mais tarde, encontramos a comparação inversa na crítica de Diderot ao materialismo simplificador de Helvétius. Todas as ações humanas se explicariam pela busca do prazer, ou seja, por nossa sensibilidade, afirma Helvétius. Este prazer é com frequência indireto e moral, replica Diderot, que escolhe o exemplo de Leibniz. “Deixai de lado todas estas sutilezas que não satisfazem um bom espírito, e acreditai que quando Leibniz se confina com a idade de vinte anos e passa trinta anos em seu roupão, mergulhado nas profundezas da geometria ou perdido nas trevas da metafísica, ele não pensa mais em obter um posto, em dormir com uma mulher, em encher de ouro um velho baú, do que pensa em seu último momento. Ele é uma máquina de reflexão, assim como o tear de meias é uma máquina de urdidura; é um ser que tem prazer em meditar; é um sábio ou um louco, como quiserdes, que faz um caso infinito do louvor de seus semelhantes, que ama o som do elogio como o avaro ama o som de uma moeda [...]” (Diderot, 2010, p. 490). O que move o pensador não é um prazer imediato, mas a perspectiva da posteridade. É doravante o filósofo que é comparado à máquina, numa mistura de domínio do pensamento

³ Mais abaixo, Diderot cita Perrault que fala “das engrenagens quase infinitas que compõem o tear de meias”. Como o *algumas vezes*, assinalados acima, estes *quase* são característicos de uma imprecisão que Diderot mantém em seu discurso e que Charles Vincent estudou muito bem nos quantificadores e modalizadores (*mais ou menos, me parece, talvez*) (Vincent, 2014, p. 300-305). O filósofo é consciente desta imprecisão. Ele compara, por exemplo, os órgãos da palavra aos instrumentos de música; é ele que assinala: eles “produzirão mais ou menos os mesmos sons. Eu disse mais ou menos, porque entre os órgãos da palavra não há um que não tenha mil vezes mais latitude e variedade do que é preciso para prodigar diferenças surpreendentes e sensíveis na produção de um som” (*Enciclopédia*, t. V, p. 639).

e pulsão incontrolável, de clareza racional e aventura obscura nas “profundezas da geometria” ou nas “trevas da metafísica”. Mas a máquina produz sem cessar as mesmas meias, enquanto a máquina filosófica avança em sua reflexão e constrói raciocínios sempre diferentes.

A comparação de Leibniz com um tear se inscreve num conjunto de imagens pelas quais Diderot tem afeição: paralelo entre o homem e o cravo no *Sonho de d’Alembert*, para assinalar a *materialidade do ser pensante*, predileção no mesmo diálogo pela aranha que tira sua teia de si mesmo a fim de insistir sobre a *imanência do pensamento e da natureza*, definição dos seres humanos como “máquinas vivas e pensantes” no *Jacques o fatalista* para afastar a *ilusão da liberdade individual*. Ela tem lugar igualmente numa longa tradição que assimila a invenção poética à tecelagem. O canto é tecido e costura, depois o texto se torna textura, enquanto se espalha no papel, tecelagem de *papyrus*⁴. John Scheid e Jesper Svenbro assinalam, contudo, que o único uso linguístico desta metáfora na *Iliada* concerne à iniciativa diplomática de Ulisses e Menelau, vindo propor a Príamo uma saída pacífica para o conflito. Os embaixadores *tecem* suas palavras e conselhos porque eles cruzam interesses e argumentos dos dois campos: “O pedido dos dois gregos deve estabelecer um equilíbrio entre duas exigências contraditórias, opostas como corrente e trama num tecido bem cerrado, sem fazer concessões sobre o fundo, ele deve persuadir. Deve unir o que é próprio da posição grega com o que convém à posição troiana. Ou, se quisermos, entrecruzar o mesmo e o outro” (Scheid, J. Svembro, J., 1994, p. 121). Mas Helena tece sobre uma manta os horrores da guerra contada pelo poeta. Será uma narrativa em abismo? (*Ibid.*, p.124) Mais tarde, em todo caso, na literatura grega e sobretudo na literatura latina, a lira se torna um tear. O sucesso da metáfora está ligado à relação que os latinos mantêm com o modelo grego e ao entrecruzamento da corrente grega com a trama latina, de uma matéria grega com a reinvenção latina (*Ibid.*, p.152). A tecelagem é uma mestiçagem. O X na palavra *textus* se torna a própria imagem deste entrecruzamento (*Ibid.*, p.161). Frequente, pois, desde a antiguidade, depois na literatura medieval, associando a recitação poética e o trabalho de tecelagem, na canção de tela por exemplo, a comparação é reativada pelo desenvolvimento e pela mecanização da indústria têxtil na Europa do século XVIII.

Nós a reencontramos em Goethe para falar do pensamento humano. Ironicamente, ela é utilizada por Mefistófeles, que assume a aparência do Professor Fausto para perturbar o jovem estudante que veio interrogá-lo:

⁴ Ver Romaine Wolf-Bonvin, *Textus. De la traduction latine à l’esthétique du roman médiéval*. “Le Bel inconnu”, “Amadas ey Ydoine”, Paris-Gênève, Champion-Slatkine, 1998.

Pois nossa máquina de pensar
 É como um tear onde se tece
 Mais de mil fios em liça:
 A navete voa e volta;
 O fio passa, e não se vê nada
 E para que a obra se complete
 Mil nos formam só um lugar
 (Goethe *apud* Lacoste, 2004, p.31)

À vontade enciclopédica de tudo mostrar se opõe aqui uma operação que se furta à vista. Assim como Leibniz nas “trevas da metafísica”, o pensador produz ideias sem que possa explicar sua produção. O velho Goethe volta à imagem, não mais para caracterizar a atividade humana, mas para evocar a infinita produtividade da natureza:

Vede, pois, com um olhar de humildade
 A obra prima da tecelã eterna:
 Um só pé que apoia move mil fios,
 Indo e vindo, as navetes se apressam.
 No momento em que os fios se encontram, eles deslizam!
 E um só golpe produz mil entrelaçamentos!
 Não há nada lá que ela tenha reunido por acaso;
 De toda a eternidade ela estendeu a corrente.
 A fim de que o eterno mestre artesão possa
 Com tranquilidade fazer correr a trama⁵
 (Goethe *apud* Lacoste, 2004, p.35)

De Diderot a Goethe, o mesmo mecanismo produz, visto do exterior, a perfeição dos agenciamentos complexos, e, do interior, a imprevisível abundância das figuras. A exterioridade é a do enciclopedista, que descreve a máquina e expõe as ilustrações, ou a do mestre artesão que domina e controla sua ferramenta. A interioridade é a do filósofo que é ocupado por seu trabalho em seu roupão, que se arrisca a ser submergido por mil fios e mil entrelaçamentos⁶ e a do pensador cujo Mefisto apresenta as imperfeições, não sem malignidade: alguma coisa escapa deste homem-máquina.

Esta alguma coisa reteve a atenção de um leitor privilegiado de *Fausto*. Sigmund Freud, em sua análise dos sonhos, constata deslocamentos e condensações sofridos pelos elementos da vida real. Ele relata um de seus próprios sonhos no qual percebe um livro de botânica numa vitrine de livraria, depois se dispõe a compor ele mesmo uma monografia sobre uma planta. Associa estas duas cenas a várias lembranças que

⁵ *Zur Naturwissenschaft, besonders zur Morphologie*, 1820.

⁶ Diderot, no verbete “Enciclopédia”, falava de mil vezes mais latitude e de variedade. Acrescentava: “Para falar com a mesma exatidão, talvez não haja em toda a França dois homens que tenham absolutamente a mesma pronúncia”. Ver na edição brasileira o volume 2 (“O Sistema dos conhecimentos”).

põem em cena um professor Gartner, cujo nome significa jardineiro em alemão, e uma paciente chamada Flora: “Botânica é, pois, um verdadeiro ponto nodal no qual se reúnem, para produzir o sonho, inumeráveis encaminhamentos de pensamento que, nesta conversa, entraram em relação de maneira justificada. Estamos aqui no belo meio de uma fábrica de pensamentos, na qual, como para realizar a obra prima do tecelão, *uma pressão do pé põe em movimento mil fios*” (Freud, 2010, p. 325). Segue a citação da fala de Mefisto no *Fausto*. O tear assinala a multiplicidade dos elementos em causa e a complexidade dos arranjos. Ele designa, na *Interpretação dos sonhos* (1900), o movimento que arrasta, um pelo outro, o inconsciente e o consciente, o obscuro e o claro.

Enquanto Freud, no contexto germânico, utiliza a imagem para dar conta do trabalho das lembranças que pareciam esquecidas, os irmãos James, no mundo anglo-saxão, se apropriam dela para falar do embrulhamento das relações. A vida se apresenta, para William o filósofo e para Henry o romancista, “como um imenso tecido de relações que se entrecruzam, se misturam em todas as direções” (Lapoujade, 2008, p. 7). O pragmatismo do filósofo e o claro-obsuro do romancista derivam de um mesmo pensamento relativista e pluralista. Eles são, ambos, teóricos e práticos do *patchwork*. A imagem da tecelagem lhes é espontânea. Ela está no coração de uma novela de Henry James, *O motivo no tapete*. O narrador tenta arrancar de um escritor o segredo de sua obra, depois do crítico que teria recolhido suas confidências, da esposa deste último, quando o escritor e o confidente morrem, depois do novo esposo, depois do desaparecimento desta última. Sempre se insistiu sobre o caráter ilusório deste segredo, que não residiria senão em sua procura. Tzvetan Todorov resume as análises de seus predecessores, dentre os quais cita Richard P. Blackmur, Maurice Blanchot, Philippe Sollers: “Este segredo é por definição inviolável, pois ele consiste em sua própria existência. A busca do segredo nunca deve terminar pois ela constitui o próprio segredo” (Todorov, 1978, p. 29).

A verdade da obra não está senão na leitura, no trabalho de interpretação dos leitores. A lição do romancista, que, na novela de Henry James, lança o narrador na pista de seu segredo, remete ao testamento moral do velho camponês de La Fontaine que confiava a seus filhos a existência de um tesouro nas terras da família.

Remexei vosso campo logo chegue agosto. Escavai, revirai, trabalhai com a pá, não deixai nenhum lugar onde a mão não passe e repasse. Morto o pai, os filhos remexem o campo aqui, lá, em todo lugar; tão bem que ao final de um ano, o campo produziu muito mais.

Dinheiro não foi encontrado, mas o pai foi sábio em lhes mostrar, antes de sua morte, que o trabalho é um tesouro. (La Fontaine, 1668, V, xi)

A imagem do tesouro escondido se encontra também sob a pluma de James. A unidade profunda da obra de seu personagem de romancista é “uma espécie de tesouro escondido” (James, 2011, p. 1131), compreende o narrador. A comparação reaparece mais tarde. Outras imagens são utilizadas. A do fio que liga as pérolas é empregada pelo próprio romancista, mas a do tapete é a mais rica, primeiro porque a discussão se desenvolve num quarto confortável, sobre um tapete, em frente a uma lareira que aquece (cf. *Ibid.*, p. 1126), em seguida porque ele joga com as trocas e cruzamentos: a unidade da obra é “comparável ao um motivo complexo de um tapete persa” (*Ibid.*, p. 1135). Complexo, porque invisível à primeira vista, ele pode aparecer num exame aprofundado. *Motivo* tenta traduzir o inglês *figure*, impossível de traduzir literalmente em língua francesa, mas que apresenta o interesse, na língua original, de conter uma ambiguidade, pois *figure* designa, na língua original, não somente uma cifra, ou um motivo, mas também uma silhueta (*Ibid.*, p. 1567). O que é tecido no tapete persa, fabricado num lugar distante, torna-se uma imagem ao mesmo tempo ostensiva e camuflada, a metáfora do que é articulado entre os personagens: o romancista e o crítico, o jovem crítico e o mais velho, a mulher e seus amantes ou amigos sucessivos. Estas trocas são duplicadas pelas viagens incessantes entre a Inglaterra, a Itália, a Alemanha, a Índia, imagem da tensão própria a Henry James entre o Novo e o Velho Mundo, os Estados Unidos onde nasceu e a Inglaterra onde escolheu viver. É na Índia, na distância geográfica e cultural, que o amigo do narrador tem a certeza de ter fixado o segredo; esta verdade escapa, contudo, novamente num ensaio nunca redigido, no incessante movimento de tecedura que cruza o primeiro texto e sua interpretação, que multiplica os desejos e as esperas. O ensaio crítico não é uma duplicação da escrita, seria um retrato do romancista. Tratar-se-ia de “seguir cada uma das espirais do motivo no tapete, de restituir cada uma das nuances de suas cores. O resultado [...] seria o maior retrato literário jamais pintado” (*Ibid.*, p. 1148). Captar este motivo seria pintar “a obra prima do retrato literário, ser, para a crítica, o que são Van Dyck e Velásquez para a pintura” (*Ibid.*, p. 1152). O jovem irmão do narrador é ele mesmo um pintor, em estágio em Munique, e se destina a ser retratista. Para quem sabe se colocar na boa distância, acomodar seu olhar, um rosto se destaca da confusão das linhas e cores. “Aproximai-vos, tudo se mistura, se torna plano e desaparece; afastai-vos, tudo se recria e se reproduz”, observava Diderot (2008, p. 83) no *Salão* de 1763.

As experiências diversas vividas por um indivíduo se combinam e se transformam em *A interpretação dos sonhos*. As vidas psíquicas de vários personagens se encontram e se cristalizam nas obras literárias e artísticas. O objeto é o sonho, que o psicanalista tenta decifrar, ou então obras que a leitura não cessa de interpretar. Tomando conhecimento de que seu amigo teria resolvido o enigma e descoberto o segredo da

criação literária, o narrador de Henry James “gagueja qualquer coisa sobre os processos inconscientes do pensamento” (2011, p. 1143). O gaguejar não deixa de ter relação com a obscuridade do caminho intelectual. A imagem do tear não está mais implícita, ela é recalcada para a opacidade da maturação criadora. Freud propõe uma explicação, James mantém a penumbra e uma resistência a toda explicação. Exatamente na mesma época, André Lalande, racionalista francês, autor do *Vocabulário da filosofia*, tornado canônico, recorre à mesma imagem para dar conta do funcionamento do espírito.

O espaço não é um ser em si, uma coisa real. É uma forma *a priori*, que nossa sensibilidade transporta consigo por todo lugar. É uma função de nosso espírito engendrará-la continuamente, ininterruptamente, como uma máquina tece indefinidamente o mesmo desenho numa tela. E deste modo, ele é sempre o mesmo, perfeitamente homogêneo e idêntico. (Lalande, 1980, p. 244)

Mistura difícil de lembranças e de cores, no médico freudiano e no romancista americano, jorro súbito de sonhos surpreendentes e de criações inesperadas, a tecelagem se torna princípio de identidade e de permanência para o filósofo francês. Encontramos aqui a oposição, presente desde a *Enciclopédia*, entre a visibilidade e a obscuridade, entre a repetição e uma invenção abundante, que ultrapassa toda norma.

De Diderot e Goethe à Freud e aos irmãos James, a técnica dos teares evoluiu. Muito cedo os industriais lioneses experimentaram uma fita perfurada, que permitia programar as máquinas, a substituíram por cartões perfurados, depois por cilindros mecânicos. Herdeiro dos trabalhos de Vaucanson e destes meios de programação, Joseph Marie Jacquard cria em 1801 o primeiro tear semiautomático. Alguns decênios mais tarde, este sistema de programação é adaptado na Inglaterra às máquinas analíticas que anunciam nossos atuais computadores. O matemático de Cambridge Charles Babbage e seu colega italiano Luigi Federico Menabrea concebem e teorizam um tal deslocamento de tecer para a máquina de calcular em vias de se tornar máquina de pensar. “Perguntar-se-á como a máquina pode por si mesma, e sem recorrer à mão do homem, assumir as disposições sucessivas adequadas para operar. A solução deste problema foi emprestada do aparelho de Jacquard, em uso para a confecção de tecidos brocados” (Menabrea, 1842, p.360). Trabalhando com Charles Babbage e Luigi Federico Menabrea, Ada Lovelace, nascida Ada Byron, filha do poeta, cria o primeiro programa informático: “Poderíamos muito justamente dizer que do mesmo modo que o tear tece flores e folhas, a máquina analítica tece motivos algébricos. E um espírito tece motivos simbólicos gerais na inteligência artificial proporcionalmente ao nosso propósito” (*apud* Haugeland, 1985, p. 132). Nos anos 1980, uma linguagem de programação é batizada de Ada em memória a Ada Lovelace; ela está na origem de toda uma

gama de linguagens informáticas atuais. O que era uma imagem sob a pluma de Diderot tornou-se, pois, uma realidade técnica e conceitual.

Em sua vontade de descrever uma máquina, o artigo “Tear de meias” da *Encyclopédia* tende hoje a se tornar uma curiosidade histórica, mas conserva sua atualidade na liberdade que Diderot se deu em relação à estrita descrição, na aventura de pensamento e de escrita à qual ele se entrega ao longo dos verbetes e nas relações que estabelece entre os saberes e as disciplinas. A metáfora se torna modelo e a atividade intelectual se torna trabalho. Tal é o poder da *Encyclopédia* em seus efeitos de repercussão, seus ecos e seus ricochetes até chegar a nós. Esta é a imprevisível e radiante riqueza da História das Ideias em suas perspectivas lineares, mas sobretudo nas perdas e seus reaparecimentos, seus cruzamentos e suas bifurcações, suas confusões e contrassensos produtivos⁷, entre a irradiação metafórica e o domínio de um modelo.

Bibliografia

- Delon, M. (2013). *Diderot, le cul par dessus tête*. Paris: Albin Michel.
- Diderot, D. (2010). “Réfutation d’Helvétius”. In: *Oeuvres Philosphiques*. Paris: Gallimard. Collection Bibliothèque de la Pléiade.
- _____ (2008). *Salons*. Delon, M. (org.). Paris: Folio Classique.
- Diderot, D.; D’Alembert, J. (1751). *Encyclopédie*, Tomo II, Paris.
- _____ (1751). *Encyclopédie*, Tomo V, Paris.
- Freud, S. (2010). *L’Interprétation du rêve* - Paris : PUF/Quadrige.
- Haugeland, J. (1989). *Artificial Intelligence: the very idea*. – Massachusetts: MIT.
- Iser, W. (1976). *L’acte de lecture. Théorie de l’effet esthétique* – Bruxelles : Mardaga.
- James, H. (2011). *Nouveles complètes III 1888-1898*, Trad. Pierre Fontaney. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- La Fontaine (1668). *Fables*, Tomo V – Paris : Durand.
- Lacoste, J., (2004). *Avec um regard d’humilité*, In : *Romantisme - Revue du dix-neuvième siècle*, v. 124.
- Lalande, A. (1980). “Remarques sur le principe de causalité”. *Revue philosophique de la France et de l’étranger*, v. 30.
- Lapoujade, D. (2008). *Fictions du pragmatisme. William et Henry James*. Paris: Editions de Minuit.
- Meabrea, L. F. (1842). *Notions sur la machine analytique de M. Charles Babbage*. Bibliothèque Universelle de Genève, t. 41.

⁷ A passagem de Goethe a Freud é assinalada por Sylvie Catellin em seu ensaio *Sérenpidité, du conte au concept*. Paris, Seul. 2014, p. 220.

- Proust, J. (1977). “L’article Bas de l’*Encyclopédie*”. In: Duchet, M.; Jalley, M. (org.). *Langue e langages de Leibniz à l’Encyclopédie*. Paris: Garnier.
- Scheid, J.; Svembro, J. (1994). *Le métier à Zeus. Mithe du tissage et du tissu dans le monde greco-romain*. Paris: La découverte.
- Todorov, T. (1978). “Le secret du récit: Henry James”. In: *Poétique de la prose*. Paris: Editions du Seuil.
- Vincent, C. (2014). *Diderot en quête d’éthique (1773-1784)*. Paris: Classiques Garnier.